



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY  
DENMARK

## Tidlige skrifter om musik og musikterapi (1983-89)

Bergstrøm-Nielsen, Carl

*Publication date:*  
2011

*Document Version*  
Accepteret manuscript, peer-review version

[Link to publication from Aalborg University](#)

*Citation for published version (APA):*  
Bergstrøm-Nielsen, C. (2011). *Tidlige skrifter om musik og musikterapi (1983-89)*.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at [vbn@aub.aau.dk](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# LYD OG ARKETYPER

UM

"... inddyssende kommer  
bølgeslaget ind mod bredden  
- eller mod øret?"  
Karl Joël, cit. efter  
Jung FS II, s. 123

"...tilbøjeligheden til rytme  
...repræsenterer en for alle  
emotionelle foreteelser over-  
hovedet ejendommelig karakter"  
Jung FS I, s. 157

"... det magisk virkende navn  
... bemægtiger sig objektet.  
Derved bliver dette ikke blot  
uskadeliggjort, men også ind-  
lemmet i det psykiske system ..."  
Jung FS I, s. 143f.

"...  
hvilken salig jubel, skønt alt er tyst,  
medens lyset lander på verdens kyst."  
Jakob Knudsen, DDS nr. 700

En undersøgelse ud fra C.G.Jung

af Carl Bergstrøm-Nielsen

"... en ... vældig engel ...  
råbte med høj røst, som når en  
løve brøler..."  
Johannes Åbenbaring, 10. kap.

Afløsningsopgave i emnet  
musikpsykologi

Københavns  
Universitet 1983.

## INDHOLD

FORORD .....	0
INDLEDNING .....	1
ARKETYPERNES DEFINITION .....	2
LYD OG ARKETYPER IFØLGE JUNG .....	5
- Auditive symbolkategorier hos Jung.....	7
- Forsøg på en tilføjelse til Jungs auditive symbolkategorier .....	11
- Oversigt over steder i Forvandlingens Symboler som er benyttet som grundlag for opsamlingen af de auditive symbolkategorier .....	13
MILJØETS LYDE .....	14
- Torden .....	14
- Fuglestemmer .....	18
- Andre lyde i miljøet .....	24
BØNNER, POESI OG MANTRAER .....	28
MUSIK .....	31
FORSØG PÅ EN KATEGORISERING AF AUDITIVE SYMBOLDANNELSER UD FRA JUNG (skema) .....	40
KONKLUSION .....	41
BIBLIOGRAFI .....	42

## Forord.

I sommeren 82 lavede jeg et lydbånd til Nanna Nilssons koreografi "A Message From the Other Side", hvori der efter Nannas plan forekom lyde som mågeskrig, bølger, torden og lyd af et drengekor. Det forekom mig, også i forbindelse med at opleve dansestykket, at disse lyde kom til at fungere som symboler på en eller anden måde.

Nanna kom på et tidspunkt med den tankevækkende udtalelse, at "det er lettere at lave noget symbolsk med lyde end med musik". Jeg diskuterede sagen lidt med en komponist-kollega, der mente det omvendte gjorde sig gældende, at altså musikkens sprog indeholdt særlige muligheder. Jeg synes ikke, man behøver fælde dom over, hvilket udsagn der er mest endegyldigt sandt, men jeg har imidlertid selv her gjort meget ud af at undersøge lyde på et generelt grundlag, før jeg behandler emnet musik.

Lidt efter arbejdet med det nævnte bånd begyndte et samarbejde mellem Gruppen for Intuitiv Musik og musikterapeuterne Benedicte Scheibye og Inge Nygaard Pedersen, som styrkede min motivation yderligere for at få mere psykologisk forståelse for de processer, der sker i musikken. Og i forbindelse med, at jeg selv skulle afholde et kursus for de musikterapeutstuderende i intuitiv musik på AUC i efteråret 1983 var det naturligt at vælge et opgave-emne, som kunne komme dette arbejde til gavn. Kurset blev afholdt mens opgaven var under færdiggørelse og bidrog til at afklare mine forestillinger om emnet, bla. angående min egen, akademiske motivation ved opgavens begyndelse.

## Indledning.

Udgangspunktet for dette arbejde er en undersøgelse af, hvad Jung siger om lyd og musik i Forvandlingens Symboler, som er foregået ved hjælp af indexet i den danske udgave. Dette arbejde, som Eigil Nyborg har betegnet som hans første hovedværk, stammer fra 1912. Der er tale om en case-story, som beskrives idet et meget omfattende mytologisk og religions-historisk materiale inddrages. ~~sa at fremstillingen nærmest~~ får et encyklopædisk omfang. Kvantitativt er det ikke meget, som siges om lyd og musik i bogen, men dog noget.

Før denne opsamling præsenteres, sammen med en tilføjelse for egen regning om stemmens betydning og med yderligere eksempler jeg selv har fundet, forsøges det besvaret, hvad der forstås ved begrebet arketyper. Der er tale om en særlig kategori indført af Jung; ikke alt hvad man betegner som "symbolsk" er nødvendigvis "arketypisk".

Herefter følger undersøgelser omkring symbolske størrelser i lyd-miljø, i bønner og mantraer samt i musik. Især til det førstnævnte, men for så vidt i det hele taget har litteratursøgningen været meget tværfaglig og er foregået inden for emner som mytologi, religioner, religionspsykologi, filosofi, folkløse, romaner, digte, musikæstetik, musikpsykologi og dansens historie.

Et ledende synspunkt har været at beskrive det specifikke Ved den lydlige verdens symbol-muligheder, noget som ~~det ser ud til~~ at Jung ikke gør så meget ud af, måske fordi drømme, som spiller så stor en rolle i psykoanalysen, ofte mest er visuelle.

## ARKETYPERNES DEFINITION

Arketyperne er grundlæggende strukturer i det ubevidste som ikke er bundet til det enkelte individs historie. Jeg vil definere dem som i psyken dybeliggende, universelle og almenmenneskelige nedarvede forestillingsbaner, der fungerer som autonome kræfter i psyken og giver sig udslag i forestillingsbilleder med numinøs karakter, som kan ses fx. i drømme, kunst og myter.

If. Jacobi blev arketyperne af Jung "ibegyndelsen (1912) ... betegnet som "urbilleder" og senere (1917) som "~~dominanter~~ i det kollektive ubevidste". Først fra 1919 kaldte han dem: Archetyper" (s.63). Jacobi efterviser videre i en note, hvordan ordet er inspireret af begreber i middelalderens filosofi, især Augustins "idea principalis".

Arketyperne er dybtliggende, dvs. de virker som kræfter i det ubevidste. De kan vise sig som virksomme i egenskab af motivationer hos individet, der fx. kan afdække sig under det psykoanalytiske forløb. De har dog i højere grad deres egne, særprægede karakterer end det noget abstrakte begreb "drift". Når Freud fx. taler om seksualdriften, synes det som om driften i sig selv er en slags ren energi, der først får struktureret karakter gennem livets ydre, praktiske omstændigheder.

Man kunne spørge, om ikke de freudske, almene udviklingsstadier: oral, anal, fallisk og latensperiode også er "arketypiske". Berettigelsen af noget sådant ser ud til at støttes af Jacobi:

"Der findes naturligvis også archetypiske aktions- og reaktionsmåder, forløb og processer som fx. Jeg'ets tilblivelse, udviklingen fra den ene alder til den anden, altså oplevelsesformer, ja former for passiv medleven ... Archetyperne har altså ikke kun en statisk manifestationsform som fx. eks. i et "urbillede", men også en dynamisk-udviklingsmæssig som f. eks. differentieringen af en bevidsthedsfunktion" (s.63).

Det må dog nævnes, at Freuds betragtningsmåde er individcentreret, mens Jung især fremhæver det universelle ved symbolerne.

Arketyperne findes i det "kollektive ubevidste". De vil kunne genkendes som de samme i et større materiale af fx. myter fra forskellige dele af verden, opstået uafhængigt af hinanden. Fra denne konstaterbare universalitet kan man slutte, at arketyperne er almenmenneskelige, betydningsfulde for ethvert individ.

Nu er der ikke tale om, at billeder med arketypisk symbolbetydning så at sige er lejret ind i vores arvemasse på konkret vis. Jung siger herom:

"Det drejer sig ved dette begreb ikke om en nedarvet forestilling men om nedarvede baner, dvs. om en nedarvet psykisk funktions-modus, altså samme medfødte evne som den, ved hvilken kyllingen kommer ud af ægget, fuglene bygger rede, en vis hvepseart rammer kålormens motoriske ganglion med brodden, og ålene finder vej til Bermuda, altså om et 'pattern of behaviour'" (cit. efter Jacobi, s. 64).

På dette punkt holder Jung fast ved sin naturvidenskabeligt prægede grundindstilling, mens en mere "mysticistisk" retning for den videre undersøgelse kunne være at betragte forestillinger om reinkarnation og konkrete billeder fra formodet tidligere tilværelser. Denne form for forklaring ville imidlertid muligvis tilsløre den pointe som Jung her fremhæver, nemlig at instinkterne i al deres primitivitet er virksomme nok: kyllingen finder ud af at komme ud af ægget og den nye generation af ål finder ud af at vandre tilbage til samme sted som forældrene kom fra, altsammen uden konkret, forudgående erfaring, men pr. instinkt. Der er altså med arketyperne ment nedarvede forestillingsbaner, ikke nedarvede forestillinger.

Jung ser de mere avancerede menneskelige arketypiske processer som direkte beslægtede med reflekshandlingen og tilknytter sig her Herbert Spencers beskrivelse af denne. Blot kan de have en mere kompliceret natur (Jung PE, s. 169).

At arketyperne gør sig gældende som autonome kræfter vil sige, at de kan være virksomme uafhængigt af ydre begivenheder og af den bevidste, rationelle indstilling. Nu er det jo netop psykoanalysens mål at bevidstgøre om det indre livs veje og vildveje, og en særlig omstændighed i vores kultur er den rationelle og praktisk håndterende og i noget mindre grad kontemplative, indadskuende indstilling til tilværelsen. Det gælder i almindelighed at vi ikke blot handler strengt fornuftigt, men også ud fra drifter, længsler og instinkter, og det gælder for vores kulturkreds i særdeleshed, at der kan være en særlig tendens til at søge at give rationelle forklaringer også i tilfælde hvor de er mindre relevante. Vores instinktive lag er altså i almindelighed af en vis, selvstændig karakter, og dette kan træde frem i særligt relief i vores kulturkreds, især når balancen bliver patologisk forstyrret, som det beskrives i de psykoana-

4

lytiske case-stories. Jung har også peget hen på det ubevidstes rolle i samfundet og samfundene i forbindelse med 2. verdenskrig (Jung PE s. 173).

Arketyperne kan aldrig betragtes direkte. Her gør det sig gældende, at psykologi er menneskets studium af mennesket. Deres "inderste betydningskerne" lader "sig nok omskrive, men ikke beskrive" (cit. efter Jacobi, s. 65). "Udefra" set ender forsøget herpå ligesom ved konstateringen af, at instinkterne findes, men vi kan ikke helt konkret måle og veje dem. "Indefra" set, ved introspektion, giver de sig udslag, som kan beskrives nærmere, som forestillingsbilleder (der, som jeg formoder, ikke nødvendigvis altid behøver give sig visuelle eller udelukkende visuelle udtryk) . Ser man ind i sig selv i oplevelsen af en sådan forestilling opleves en meningsfylde. En villighed-til-at-opleve er nødvendig for at udforske symbolernes verden. Jung fremhæver dog også stærkt nytten af intellektuel forståelse, så man ikke kaster sig blindt ud i irrationelle fornemmelser (Jung FS II s. 23f).

Gyldendals Fremmedordbog (4. udg. 1968) siger om det numinøse, at det handler "om den følelse af ærefrygt der er forbundet med forestillingen om guddommen". Jung siger herom:

"Symboler fungerer som omformere, idet de overfører libido fra en "lavere" form til en højere. Denne funktion er så betydningsfuld, at den af følelsen kan tilkendes de højeste værdier. Symbolet virker suggestivt, dvs. overbevisende og udtrykker samtidig overbevisningens indhold. Det virker overbevisende i kraft af numen, dvs. den specifikke energi, som arketyper har. Oplevelsen af denne er ikke blot meningsfuld, men direkte "gribende" (Jung FS II, s. 26).

Drømmene er det centrale studieområde for psykoanalysen, og studiet af myter, som kollektivt ejede fantasiprodukter i en kultur, ligger i naturlig nærhed heraf. Jung tematiserer ikke på samme måde begrebet kunst, men det antydes dog, at den kunstneriske udtryksbestræbelse har meget at gøre med at forløse personlige impulser ud i symbolske helheder (Jung FS I, s. 143).

Med gennemgangen af Jungs definition af arketyperne er der samtidig sagt noget om, hvad der må søges efter i den videre undersøgelse. Det er blevet præciseret, at ikke arketyperne i sig selv, men deres konkrete, symbolske materialisering er det, som det er muligt at beskrive, og i graden af eftervisbar universalitet haves et konkret kriterium for, hvor dybtgående og almen en rolle et givet symbol kan tænkes at spille.



Når vi oplever påvirkninger, aktiveres vore sanser. Det må være naturligt at formode, at der eksisterer en mangfoldighed af symboler som kan have at gøre med overvejende bestemte, eller en bestemt sans. Når vinden fx. symboliserer kærtegn eller befrugtning, som Jung nævner (fx. Jung FS II, s. 113ff), må den direkte oplevelse heraf være formidlet af følesansen. Man kunne forestille sig andre symboler, der gik på lugtesansen, på smagssansen - og på høresansen. Ifølge Jes Bertelsen er drømme, der mest handler om lyd ikke længere almindelige, med mindre man særligt i længere tid har arbejdet med sin egen udvikling, men de kan være udtryk for en tilstand, hvori "Fænomener opleves ... indsat i deres kosmiske eller universelle sammenhæng" (s. 66) i sammenhæng med deres oprindelse fra hals-chakraet. I Forvandlingens Symboler siger Jung, at det synes at være typisk for mytologiske seere, at de er blinde (Jung FS I s. 131) uden at komme nærmere ind på, om dette skulle være et udtryk for, at deres erkendelser formidles fx. ad auditiv vej. Et andet sted citeres den nyere filosof Karl Joël i forbindelse med symboler på at være ét med moderen: "... inddyssende kommer bølgeslaget ind mod bredden - eller mod øret?", hedder det bla. i et langt citat (Jung FS II, s. 123). Jung kommenterer "Omslyngnings- og opslugningsmotiv" her uden at komme ind på høresansens specifikke rolle, som citatet peger hen på. Spørgsmål om sansernes specifikke betydning (fx. om synssansen skulle være specielt "rationel" i forhold til høresansen som Henri Lefebvre hævder) for det ubevidste sprog og det ubevidstes symboler synes at blive ladet åbne af Jung.

Før Jungs auditive symbolkategorier her samles op, skal Fr. Klausmeiers beskrivelse af høresansen og det lydlige udtryks udvikling refereres. Også for min erklærede almene bestræbelse her mener jeg den er af interesse (jvf. oven for s. 2 om Freud/Jung - Klausmeiers grundlag er freudsk).

Intra-uterint: høresansen udvikler sig i fostertilstanden af huden og har derfra et slægtskab med følesansen.

Oralt stadium - 0 - ca. 1 år: musikken opleves taktilt og som en del af moderen. Der reageres med bevægelser, lyde og kommunikation (mimesis).

6

Analt stadium - 1 - 2/3 år: aggressivt slå-udtryk opstår.  
Genstande i omverdenen kan skilles ud.

Genitalt stadium - 2/3 - 6/7 år: musik kan benyttes som  
afværgemekanisme (fantasibilleder eller "Dämmerzustand"). Køn-  
roller opstår: emotionelt eller motorisk-agressivt udtryk.  
Hæmninger opstår. Myter digtes (jvf. Prokofjevs Peter og Ulven).

Latensperiode - 6/7 - 12 år: Tids-inddelinger kan opfattes,  
lettest sammen med bevægelser, og musikalske gestalter kan derfor  
opleves og besættes med udtryk. Stille-lytten en vis tid er  
mulig, hvis der ikke er for stærke følelser (tonemalerier er  
gode).

Pubertet - 12 - 19 år: Diverse regressioner. Musik opleves  
igen taktilt ved overrislen. Motorisk udfoldelse på slagtøj.  
Nye normer.

Adolescens - fra 19 år: Nye idealer. Ensomhed. Stærk udtrykstrang.  
Først her umiddelbar sammenhæng mellem individuelt udtryk og  
musikalsk gestaltning. Piger oplever "Tastqualität", drenge  
oplever tid og objekter når der spilles.

## Auditive symbolkategorier hos Jung.

### A/. Lyd lig med lys og symbol på ur-energi.

!!..

hvilken salig jubel, skønt alt er tyst,  
medens lyset lander på verdens kyst."

Jakob Knudsen, DDS nr. 700

Jung mener, at såvel lyd som lys kan symbolisere en oprindelig ur-energi samt at ordene "sun" og "sound" stammer fra samme sproglige rod (Jung FS II, s. 146). Hos Miss Miller, som er den gennemgående person i FS, optræder en forestilling om verdens skabelse, hvor lyden til hendes egen forundring er det, som skabes først (Jung FS I, s. 49f). Jung drager paralleller til Guds "skaberord" i første mosebog, til en græsk kilde og til en kilde omhandlende mantraet "om"; i disse parallelliseres lyd og lys i skiftende grad.

(14.2)

I Johannes' Åbenbaring\kommer guddommen tilsyne samtidig med at det kommer lyd ud fra himlen - : "Og jeg hørte en lyd fra Himmelen som en brusen af mange vande og som en buldren af stærk torden, og den lyd jeg hørte, var som af harpespillere, der spiller på deres harper". Denne lyd-vision, af en samlet lydmasse der "minder om" brusen, tordnen og harpespil synes at være af samme art som det, Bertelsen beskriver: "Musik, klang af klokker. kosmiske lyde, visdommens såkaldte indre stemme, sfæriske toner: dette er arter af drømme fra halscentret" (s.66). Karakteristisk er, at der ligesom er en svæven mellem at beskrive det som lyd eller musik.

Lyd/lys-identiteten kommer også for dagen i det sproglige forhold at der tales om lydfænomener med ord, der henviser til farver, fx. når man taler om overtonespektrum (Hamel, s. 146). Jung kommenterer dette:

"Solguden Apollon ... er kendetegnet som musikanter ved lyren. Dette, at betydningerne af tone, tale, lyse, ild, flyder sammen, udtrykkes endda fysiologisk (?) i fænomenet audition colorée, dvs. farvernes tonekvalitet og tonernes farvenuancer. Man må derfor mene, at en førbevidst identitet er tilstede, dvs. de to fænomener har noget tilfælles trods al real forskellighed." (Jung, FS, 167).

Eksempler fra digtning er fx. "Morgenens trompet" (Frank Jæger) - "Dagens/Mirakel paany er sket. / Udenfor skingrer befriet Morgenens gyldne Trompet ". "...jordens regnbuestrålende sange" hedder det i "Stilhedens Sang" af Jørgen Nash.

Det synes også at være tegn på en kobling af oplevelsen af lyd og lys, når "solopgang" kan udtrykkes i programmusik ved lyd, som gradvist bliver stærkere - fx. hos Grieg og Carl Nielsen.

I Mithras-liturgien findes et påbud om tavshed, for at lysvisionen kan indtræde (Jung FS I, s. 99). Tavshed og stilhed er vigtig for at man kan blive modtagelig for visionen. John Cage's forfatterskab om musik tematiserer dette; stilhedens begreb er her forbundet med intetheden i Zen. Jvf. også Jakob Knudsen i det indrammede citat ovenfor. I Johannes' Åbenbaring indtræder netop stilhed, når det allermest afgørende skal til at ske: "Men da Lammet brød det syvende segl, blev der stilhed i Himmelen i henved en halv time" (kap. 8, v. 1).

En negativ oplevelse af den identiske energi i lyd og lys er mulig. I Gie Laenens hørespil "Landskabsfotografen" mister hovedpersonen synet som barn og tvinges dermed ud i en opdagelsesrejse i lydenes verden. Dette er for en del angstpræget, og i en oplevelse betegnes lyden som en "sump med stikflammer" - Begrebet "larmende stilhed" kan også udtrykke noget evt. tildels angstpræget, selvom der ikke behøver være tale om en helvedesvision som den lige nævnte. "Skriftens forfærdende stilhed ... ligner en byggeplads / lyde fra en tordnende stilhed" (Christensen, Inger, s. 200). I det Nietzsche-eksempel, Jung kommer med i forbindelse med omtale af tavshedens betydning, hedder det: "Oh Nacht, Oh Schweigen, oh totenstillen Lärm. / Ich sehe ein Zeichen..." (Jung FS I s. 100) - her opleves meningsfylde i form af en symbolsk vision, og det "dødsstille" her udtrykker ærefrygt.

## B/. Lydligt udtryk som påkaldelse af guddommen.

---

"... en ... vældig engel ...  
 råbte med høj røst, som når en  
 løve brøler..."

Johannes' Åbenbaring, 10. kap.

---

Mens A/ handler om det at lytte handler denne og de følgende kategorier om at udtrykke sig i lyd.

I Mithras-liturgien og i Davids salme nr. 42.2 samt i en beretning om en skizofren person efterviger Jung det at fløjte eller smække med tungen og det at skribe eller brøle som en påkaldelse af guddommen (Jung FS I, s. 100) - "Som hjorten skriger efter rindende vand, således skriger min sjæl efter dig, o Gud".

I Johannes' Åbenbaring foregår der en dialog - englen i citatet foroven brøler med løvestemme og får svar fra "de syv tordner" - : "Og han råbte med høj røst, som når en løve brøler; og da han havde råbt, lod de syv tordner deres røst høre". Der er tale om selve det at "eksplodere" i lyd.

## C/. Det rytmiske fænomen som grundlæggende udtryksform.

---

"...tilbøjeligheden til rytme  
 ...repræsenterer en for alle  
 emotionelle foreteelser over-  
 hovedet ejendommelig karakter"

Jung FS I, s. 157

---

Den rytmiske gentagelse forekommer tidligt i barnets sparken inde i moderen, oralt i suge-akten og senere i gniden, boren, pillen og masturbation (Jung FS I, s. 145ff). Den libidinøse energi forvandler sig gennem disse stadier, hvor man godt kan se de tidligste som "ur-modeller", men Jung betoner alligevel, at han ser det rytmiske fænomen som uafhængigt af den freudske idé om en grundlæggende seksuel ur-libido. De rytmiske rænomener eksisterer i deres egen ret og er ikke nødvendigvis sublimeringer af noget seksuelt. - Som et eksempel på noget regressionspræget nævnes myter, hvor heltene stamper, fx. "stamper Tor hul i skibets bund i sin kamp mod uhyret og træder så dybt, så han når havets bund" (Jung FS II, s. 111). Jung genfinder denne

symbolik i primitive danse, som han tyder som visende tilbage til det ufødte barns stampen og som samtidig havende fallisk-avlende symbolbetydning.

#### D/ Sproget som "ibesiddetagen" af omverdenen.

---

"... det magisk virkende navn  
... bemægtiger sig objektet.  
Derved bliver dette ikke blot  
uskadeliggjort, men også ind-  
lemmet i det psykiske system ..."

Jung FS I, s. 143f.

---

Jung holder på, som også andre moderne filosoffer, at sproget er selve det nødvendige redskab for vores tænkning. Det hedder (Jung FS I, s. 20):

"Sproget er oprindeligt et system af emotions- og imitationslyde, lyde, som udtrykker skræk, frygt, vrede, kærlighed osv., lyde, som efterligner elementernes lyde, vandets brusen og gurglen, tordenens rullen, vindens brusen, dyreverdenens toner osv. og endelig sådanne, som repræsenterer en kombination af den lyd, som udtrykker iagttagelsen, og den, som udtrykker den emotionelle reaktion. Også i det mere eller mindre moderne sprog findes endnu masser af onomapoetiske relikter, f.eks. lyde for vandets bevægelse: rauschen, rieseln, ruschen, rinnen, rennen, to rush, ruscello, ruisseau, river, Rhein. Wasser, wissen, wissern, pissen, piscis, Fisch".

De forskellige opfattelser af vandets ~~bevægelse~~ **kommenteres** ikke nærmere - mon man kunne finde forskellige symbolske opfattelser i forskellige imitations-ord ?

Ved hjælp af sproget vindes en form for kontrol over omverdenen og en indsigt i den:

"Op"fattelsen" muliggør et "greb" på tingene, dvs. "begreb" derom, hvilket udtrykker en "ibesiddetagen". Begrebet svarer funktionelt til det magisk virkende navn, som bemægtiger sig objektet. Derved bliver dette ikke blot uskadeliggjort, men også indlemmet i det psykiske system, hvorved den menneskelige ånds betydning og magt forhøjes".

(Jung FS I, s. 143f)

Ud fra en etymologisk betragtning siges det (Jung FS I, s. 165ff):

11

"...betydningerne af tone, tale, lyse, ild, flyder sammen ... det er vel ikke tilfældigt, at de to vigtigste opdagelser, som udmærker mennesket fremfor alle andre levende væsener, nemlig talens og ildens brug, har en fælles psykisk baggrund. Begge er produkter af den psykiske energi, libido eller mana for at bruge en primitiv anskuelse".

Forestillingen findes bla. i Upanishaderne: "når... solen er gået ned ... og ilden er slukket, hvad har mennesket så til lys ?" "Så er stemmen hans lys" (Jung FS I, s. 164) - og i Bibelen, fx. "og der viste sig for dem tunger som af ild... Og de blev alle fyldt med den Helligånd" (Apostlenes Gerninger, 2,3.). Stadig i moderne sprogbrug er ord "opildnende" og "antændende". Ilden selv er "fortærende", hvilket peger hen på munden.

Til forskel fra de helt enkle former for lydligt udtryk og fra naturens lyde kan talen formes og tages i anvendelse til mange menneskelige formål - og heri ligner den ilden:

"Tale såvel som ildfrembringelsen betød engang triumfer over den dyriske ubevidsthed og var fra da af de stærkeste, magiske midler til at overmande det ubevidstes stedse mere truende "dæmoniske" magter. Begge libidoaktiviteter krævede opmærksomhed, dvs. koncentration og disciplinering af libidoen, og gjorde derved en videre udvikling af bevidstheden mulig" (Jung, FS I, s. 172).

Hos Jakob Knudsen i salmen "Se, nu stiger solen..." som der ovenfor blev citeret fra, bliver det at "kalde ved navne" associeret med at "favne", altså med krop og følesans - og digteren inspireres videre til en lystfyldt brainstorm, der bevæger sig progressivt fra moderen via søsteren til den elskede:

"O, at jeg tør favne dig, skære dag  
kalde dig med navne, min sjæls behag,  
alle gode navne, som bedst jeg ved:  
moder, søster, elskte, min kærlighed !"  
(DDS nr. 700)

Forsøg på en tilføjelse til Jungs auditive symbolkategorier.

Al/. Hvilen i lyd som symbol på symbiose med moderen.

---

"... inddyssende kommer  
bølgeslaget ind mod bredden  
- eller mod øret ?"

Karl Joël, cit. efter  
Jung FS II, s. 123

---

Dette synes at optræde i flere af de af Jung citerede kilder. Således ang. Miss Millers skabelsesforestilling, hvor hun selv siger:

"Det forekom mig, som om min mors stemme vækkede mig lige ved slutningen af følgende drøm: først havde jeg en vag forestilling om ordene: "When the morning stars sang together ..."  
(Jung FS I, s. 49)

I tilknytning til den drøm, hvor skabelsesforestillingen først optræder, fornemmes altså moderens stemme. I det ovenfor s. 5 citerede sted ang. havet som modersymbol omtales også netop den "inddyssende" lyd.

Ser vi på Klausmeiers side 5-6 citerede beskrivelse af lyd-perceptionen i det orale stadium, sandsynliggøres det yderligere, at der her er et væsentligt symbol-område. Intrauterint må det vel også gøre sig gældende, at muligheden for smags- lugt- og visuelle indtryk er begrænset, hvorfor høresansen, der i fosterets senere udvikling skiller sig ud fra følesansen, her må tilkomme en væsentlig betydning.

Grundtvigs bekendte digt om modersmålet (Folkehøjskolens Sangbog nr. 323) handler om dette som udtryk for symbiose. Første vers begynder med "Moders navn er en himmelsk lyd"; der er netop tale om den sanselige fornemmen af navnet, som udtales i "lyd". Det numinøse fremhæves med "himmelsk", og modersmålet er "sødt", lystfyldt i lyst og nød, liv og død. Den orale identitet mellem moderens stemme og omgivelsernes lyde bibeholdes hvad angår modersmålet, idet det fremmede i omverdenen samtidig skilles ud (jvf. Klausmeier) - : "vort hjertesprog, kun løs er al fremmed tale", hvori, som det malende siges, quasi som i fostertilstanden, "hjertet gynger". Symbolværdien bevares endnu i det skrevne ord, idet modersmålet også kan vække et folk af dvale når det optræder "i bog". Endelig overføres der libido fra symbiosen med moderen til den voksne erotik via stemmen, hvor modersmålet altid er dejligt at høre på, "men dejligst i pigemunde". - H.C. Andersens forestilling om modersmålet er en ganske lignende: sproget er moders stemme, og igen fremhæves det numinøse i forestillingen herom med ordet "velsignet", mens det libidinøse igen udtrykkes i ordet "sødt" - : "Du danske sprog, du er min moders stemme, / så sødt velsignet du mit hjerte når" (Folkehøjskolens Sangbog nr. 486).



Her kan indføres en randbemærkning om forskellen mellem de to køns stemmer. Kvindestemmen er privilegeret derved, at den - og lyde, der kan minde derom - virker særligt stimulerende og beroligende for den nyfødte (Sundin, s. 52). Faderens stemme har ikke denne virkning. - Digteren Birthe Arnbak udtrykker en oplevelse af den elskedes stemme som noget magtfuldt, interPELLerende (ca. = autoritativt på-talende). Den psyko-analytiske og symbolske rækkevidde af dette vil jeg dog lade stå som et åbent spørgsmål her.

SELVOM DU ER BORTE

Din Stemme hersker i mig  
og selvom du er stum,  
ja, selvom du er borte  
er den i alle Rum. ...

Når Blicher taler om vinterens stemme (døden, der kalder til sig), så synes forestillingen om netop en stemme her at inde-bære noget om det dybt personlige, hvor et symbiosemotiv optræder.

Oversigt over steder i Forvandlingens Symboler, som er benyttet  
som grundlag for opsamlingen af de auditive symbolkategorier:

I: 20-21, 49-52, 99-100, 143-157, 164-68.

II: 123, 146.

## MILJØETS LYDE

I det følgende skal nogle specifikke lydfænomener betragtes, torden og fuglestemmer, som Jung ikke tematiserer.

### Torden.

Engang havde jeg netop afsluttet noget arbejde på et sent tidspunkt om natten. Et tordenvejr begyndte uden for, *som jeg* satte mig til at lytte til og optage på bånd. Da jeg efter dette lå og skulle sove, slog det mig pludselig, at der ingen som helst grund fandtes, hverken ydre eller i mine foregående tanker, til at jeg pludselig kom til at tænke på mørke og alvorlige emner. Sandsynligvis altså en påvirkning fra tordenvejret.

Torden har bemærkelsesværdige egenskaber qua lydmateriale. For det første hører den nok til de dybeste lyde, der findes i naturen, hvis man lader helt specielle, lokale lydmiljøer ude af betragtning, der kan tænkes at forstærke de dybeste frekvenser særligt. I en optagelse jeg selv har foretaget ud af vinduet i København viser lyden sig ved måling af frekvenserne at centrere sig omkring ca. 100-300 Hz og "rulle af" til begge sider, dog således at kurven er fladere opadtil end i dybden; 32 Hz og 500 Hz-oktavbåndet matcher således, mens forskellen mellem centeret og 2 kHz kommer over 20 dB. I forbindelse med lyn kan høres en smældende lyd, *som befinder sig lidt længere oppe*. - For det første har tordenen en overordentlig stor dynamik, som strækker sig fra grænsen til det hørbare ( - det tidspunkt, hvor tordenvejret er kommet nær nok til at kunne høres) til det meget kraftige. Det viste sig således, at en båndoptager med angivet signal/støjforhold på 53 dB kun gav en ret utilfredsstillende optagelse (hvad en effektiv støjreduktion senere har kunnet bøde på).

I forbindelse med torden ser vi, at lyden danner det primære udgangspunkt for symbolske forestillinger. I den yngre stenalder fandtes en udbredt tordenkult i Vesteuropa ("Thunder", Encyklopædia Britannica, Mikropædia...). Den i germansk mytologi forekommende gud Donar skal have givet navn til det tyske Donner ("Donner", Brockhaus Enzyklopädie). Forestillingerne træffes i religioner adskillige steder fra. Guderne, man har forestillet sig bag tordenen, har stor styrke og autoritet. Den indiske Indra fra

Vedisk tid var helt, kamp-gud og gudernes konge. Ligeledes er den romerske Jupiter den øverste gud. Jupiter havde forskellige tilnavne, som der var knyttet særlige templer til; Jupiter Tonans ' tempel, tordnerens, lå på Capitolum. Andre templer fandtes bla. for Jupiter Fulgur, lyneren (Hjortsø, s. 75). Zeus, grækernes øverste gud, nævnes som "tordneren Zeus" af Homer. I kristen sammenhæng består forestillingen om tordenens gud stadigvæk. "... ærens Gud lader tordenen rulle ... HERRENS røst, den splintrer cedre ... HERRENS røst udslynger luer. HERRENS røst får ørk til at skælve ... HERRENS røst får hind til at føde og den gør lyst i skoven", hedder det i Davids salme 29, der i den benyttede bibeludgave har overskriften "Herrens tordenrøst". "Gud, der lader Tordenens Kartover drøne", taler præsten om til den døende Ulrich Christian i I.P.Jacobsens Marie Grubbe (s.85).

I stenalder-tordenkulten, som senere i forbindelse med den nordiske gud Tor, findes forestillingen om en hammer, som guden kaster. I forbindelse med Indra nævnes attributten tordenkile, som også er benævnelse for tidlige stenredskaber, som if. folketroen skulle være faldet ned fra himlen. Ordet findes også som betegnelse for vættelys.

Hos grækerne fandtes et ritual, hvor der foregik en renselse ved hjælp af en tordenkile og hvor man påhørte "mimisk torden" (Harrison s. 61f). - I nogle finske og ~~estlandske~~ eventyr sker det, at tordenskraldet, i form af sækkepiber, bliver stjålet, så der ikke falder regn mere. Armstrong formoder hertil, at sækkepiber brugtes i regnceremonier, idet deres lyd ansås for en imitation af torden (s. 98).

Tordenfuglen findes der forestillinger om især fra indianere i Nordamerika, men også fra Afrika, Asien og Europa (hvor den forbindes med spætten). Den fremkalder lyden ved bruset af vingerne, lyn kommer fra dens øjne og den fører vandposer med sig, som den klemmer regnen ud af (Feilberg s. 42, fra en beskrivelse stammende fra Sioux-indianerne).

Vi kan til yderligere illustration betragte nogle nyere digte, hvori tordenen optræder. Hos Ivan Malinovski i digtet "Kundskab" står tordenen centralt, ved siden af "bragen" fra et træ og "lyde af floder, lodrette" i en forestilling om erkendelsens natside, der betjener sig af et apokalyptisk billedsprog - :

(side 16 - bortkommet)

Tordenen behøver ikke associeres med destruktion. Hos Trille hedder det:

"gi mig lynets hårde ild  
jeg tør godt at være bange  
gi mig torden som er vild  
jeg vil høre alle rummets dybe klange ..."  
("Ud i Krogene")

Den følgende beskrivelse er i særlig grad "stilfærdig":

"Og tordenlatter og tordenregn  
din trolddom spændte fra egn til egn..."

(Thøger Larsen "Du danske sommer ...." Folkehøjskolens Sangbog nr. 643).

### Fuglestemmer.

Fuglesang (som mange andre dyreløde) frembringes med åndedræt og stemme. Den er hos den enkelte fugl ofte struktureret i fraser med pauser til vejtrækning. Man kan derved let opfatte den analogt med menneskelige stemmeudtryk (fx. muntert eller klagende). Fuglesangen indeholder relativt høje toner, den kan indeholde rytmiske fænomener der kan virke regelmæssigmetriske, og når der er flere fugle tilstede, inddrages det fysiske rum i oplevelsen af sangen, idet der kan være op til mange fugle med hver sin distinkte placering.

Fuglesang har kunnet høres af mennesket til alle tider, og jeg forestillede mig derfor, at den måtte indeholde en for os meget grundfæstet symbolik. Det er imidlertid usikkert, om det virkelig forholder sig sådan. Ganske vist forsikres det i art. "Vogelgesang" i Riemann Musiklexikon, at "In Märchen, Sagen und Mythen aller Völker hat der singende, wenn nicht gar sprechende Vogel seinen festen Platz ..." - dog uden at dette bliver konkretiseret. Men når fugle-forskeren Edward A. Armstrong kan skrive, at

"Primitive people are not interested aesthetically in bird songs. Few natives would pause in wielding their paddles to listen to a bird as Bates records his canoeemen doing when the quadrille wren sang. A bird's supposed magical power or its significance as an omen is that which raises its status for folk of the lower levels of culture. Legends about bird songs, as distinct from bird calls, are the product of sophisticated society. The beauty of the songs of the robin and wren has added nothing to the eminence of these birds in folklore"  
(Armstrong s. 187)

- så må det mane til eftertanke.

Det tidligste eksempel, jeg har kunnet finde på fuglesang som noget symbolladet, er en græsk vase-dekoration, hvor sirenerne, der fristede Odysseus med deres sang (så han måtte lade sig binde til masten og stoppe ørerne til for at komme forbi) fremstilles som fugle med kvindeansigter (Tillhagen s. 32).

Om lærken som sangfugl findes dog en hel del folkelige talemåder. Fra Danmark stammer talemåder som "lad nu den fugl flyve, imorgen fanger vi en lærke", "det er ikke altid den glade lærke synger" og "ja, du kan jo synge, for du betaler ikke skat, sagde bonden til lærken". If. danske og svenske talemåder hedder det, at man får en smuk sangstemme, hvis man spiser et råt lærkeæg (evt. helst

det første, man finder det år). Fra Bornholm findes tydningen af sangen "Tire tire lo! Jeg er så fro!". - I Frankrig siges det, at lærken ivrigt beder til Gud om at svæve op i himlen mens den stiger, idet den lover aldrig at bande eller misbruge hans navn, hvad dog alligevel sker, når den har nået sit mål. (Tillhagen s. 106)

Fugle som sådan optræder ofte i mytologi. Blandt meget andet er if. Tillhagen forestillingen om storm-fugle udbredt; fra hhv. Rusland og nordisk mytologi berettes om sådanne, der frembragte stormens lyd med hhv. deres stemme og vingeslag (jvf. også om Thunderbird ovenfor). Som eksempler på varsler kan nævnes, at raven i Shakespeares Macbeth skriger varsel om død (Armstrong s. 72). If. Tillhagen var uglen i det gamle Kina "en djävul i fågelskepnad, vars rop var 'Gräv Grav! Gräv Grav!'", mens det i Indien hørtes som "Kom hid! kom hid!" - en lokken menneskets sjæl til sig. I Rigveda beskrives bønner og besværgelser, man kunne værge sig med hvis man skulle komme til at høre uglen (Tillhagen, s. 199). Gøgen forbindes generelt med regnen og senere med forudsigelse såvel af vejret som andet (Armstrong, s. 200). Ifølge en del forskellige gamle historier er gøgens skriv klagende, hvad der hidrører fra, at den er et forvandlet menneske, som klager over sin skæbne eller leder efter noget tabt (Tillhagen, s. 157 ff). I Johannes' Åbenbaring optræder ørnens skrig som varsel (8.13). Måske er den nu kendteste form for fuglevarsel hanegalet, som på samme tid konkret signalerer solopgang, som en dramatisk vending fordi dagen kommer (såsom i det Ny Testamente og i folkevisen Åge og Else).

If. Jung symboliserer fugle menneskets sjæl. Genopstandelse kan ske som "sjælefugl" (Jung FS I, s. 82), fugle kan være budbringere fx. i skikkelse af engle (Jung FS II, s. 293). De kan anses for at have magiske evner; et sydafrikansk sagn beretter om en klippe, der kan åbnes enten af et trylleord eller af fuglene (Jung FS II s. 292, note 59). Dæmoniske fugle findes også; i Johannes' Åbenbaring omtales (18.2.) "alskens urene og afskyede fugle".

Et eventyr som fortælles bla. i Rich. Wagners Siegfried, handler

-----  
 1/ Med sangen har det sandsynligvis også at gøre, når Plinius (Tillhagen, s. 105) anså spisning af et lærkehjerte for godt imod tunghørhed, idet det skulle rense øregangene.

om den talende fugl. Efter at Siegfried har slået dragen Fafner, forstår han nu fuglenes sprog - og derved hører han om den sovende kvinde, som han straks derefter opsøger. Her optræder altså det at lytte til fuglesangen som erkendelsesudvidende. I samme retning peger digteriske passager som

"mellem nattergale og de andre fugle små, som tale"

(Folkehøjskolens Sangbog nr. 322 - Henrik Hertz)

"Jeg voksed op til fuglesang,  
af den jeg lærte lidt ..."

(Mads Hansen, cit. efter Bondesen s. 90)

"Så syng da, Danmark, lad hjertet tale,  
thi hjertesproget er vers og sang  
og lære kan vi af nattergale  
af lærken over den grønne vang...."

(Kai Hoffmann, Folkehøjskolens Sangbog nr. 330).

- og udtryk for noget numinøst kan fornemmes i det følgende i udtryk som "smeltende rent" og "sølvkugler" i brystet med besvangrende virkning - :

"Hør overvintret  
og smeltende rent  
solsortefløjttet" (Thorkild Bjørnvig cit. efter Bondesen, s. 31)

"Først triller tonerne ud  
af en nattergal som  
om det var bittesmå  
sølvblanke kugler der kom  
inde fra brystet  
og hoppede ud i det fri  
for at besvangre min fyldepen  
med poesi" (Halfdan Rasmussen cit. efter Bondesen, s. 75).

- At fuglesangen får en særlig æstetisk interesse i moderne tid, kan måske tydes i sammenhæng med denne tids fremmedgørelse over for naturen. Lidt som om, at den magi, fuglene har mistet i flyvemaskinernes tidsalder, muligvis i nogen grad gives dem tilbage fordi deres sange opleves som forløsende på baggrund af vores egne, forurenede lydmiljøer. For Messiaen er det ganske vist den musikalske stilforvirring, der får ham til at søge til fuglene for inspiration: "Stillet over for så mange modsatte skoler ... er der ingen menneskelig musik der kan give den der har mistet håbet tillid igen. Da trænger den store Naturs stemmer ind" (cit. efter Christensen, Erik, s. 12). Fuglene er for Messiaen repræsentanter for "Naturen, den altid smukke [sic!], altid store, altid nye natur, den uudtømmelige kilde til farver og lyde, til former og rytmer, den uforlignelige model for helhedsudvikling og bestandig variation" (s. 13). Fuglenes musik gør det muligt



at erkende kosmos: "... stjernernes umådeligt lange tid, bjergenes meget lange tid, menneskets middellange tid, insekternes korte tid, atomernes meget korte tid ..." (s. 10).

Det fremmedgjorte, moderne menneske er netop, hvad der afmales i H.C. Andersens Nattergalen - et eventyr om fuglesangens magiske betydning. Selvom historien foregår ved et i nogen grad tidløst skildret hof, så er det dog kunstfuglen i egenskab af et teknologisk blændværk med begrænset slidstyrke og levetid, som skaber et problem ved at fortrænge det naturlige. Som et udtryk for det pedantiske i hofkulturen erklærer Spillemeisteren, at det ikke er kunstfuglens skyld, at et forsøg på at lade de to nattergale synge duet falder dårligt ud - "den er særdeles taktfast og ganske af min Skole" (Andersen, s. 16). Kunstfuglen laver ingen forvirrende og uberegnelige improvisationer. Hvad den således for en kritisk betragtning måtte mangle i inspiration, vinder den imidlertid ifølge Spillemeisterens filosofiske ræsonnement derved, at den er et vidunderligt eksempel på klarhed, logik, orden og fornuft - man kan gøre rede for alt vedrørende sangens frembringelse og således nå til en beskuelse af den højeste værdi, nemlig det rationelle princip - : "Spillemeisteren roste så overordentlig Fuglen, ja forsikrede, at den var bedre end den virkelige Nattergal, ikke blot hvad Klæderne angik og de mange deilige Diamenter, men også indvortes. "Thi ser De, mine Herskaber, Keiseren fremfor Alle ! Hos den virkelige Nattergal kan man aldrig beregne, hvad der vil komme, men hos Kunstfuglen er Alt bestemt! Således bliver det og ikke anderledes: Man kan gøre rede for det, man kan sprætte den og se alle de menneskelige Tænkning, hvorledes Valserne ligge, hvorledes de gaae, og hvordan det ene følger af det andet - !". - Et andet træk ved Spillemeisterens tænke måde er efterrationalisering for at afvise, at der skulle eksistere et problem når man efter reparationen kun kan høre kunstfuglen en gang om året - : "men så holdt Spillemeisteren en lille Tale med de svære Ord og sagde, at det var ligesaa godt, som før, og saa var det ligesaa godt som før" (s.20).

Den virkelige nattergal hører derimod naturen til, den kendes af de fattige, uspolerede mennesker, og sangen tager sig efter

fuglens eget udsagn "bedst ud i det grønne" (s.13). Sangen fremkalder tårer såvel hos kokkepigen som hos kejseren. Oplevelserne har numinøs karakter - udtrykkene "velsignet" og "himmelsk" (s. 7 og 21) - og oplevelserne er erkendelsesudvidende, giver kundskab om godt og ondt, om lidelse og lykke, så man bliver "glad og takkefuld tillige" (s.24). Selv døden lokkes væk fra kejseren ved nattergalesangen. - Kokkepigen oplever noget moderligt ved sangen: "det er, ligesom min Moder kyssede mig!" (s.10).

Fuglesangen som magisk sprog fremtræder ofte i nyere digtning som symbol på (projektion af) erotisk lyst. I I.P.Jacobsens Marie Grubbe findes en smuk, lang beskrivelse inden for en sådan symbolik. Ulrik Frederik Gyldenløve står hensunken i tanker og betragter "de hvide Mager, der i sejlene Flugt strøg op og ned over Voldgravens blanke Vandflade. / Flygtige og lette, snart matte og taageagtige, snart farverigt stærke, brandlevende og klare jog hans tyveaarige Minder forbi hans sjæl (s.63).

Mens Ulrik betragter fuglene, forløses de frie associationer inden i ham, og han oplever en række billeder passere forbi sig. Et hornsignal lyder - quasi som en naturlyd eller fuglesang, fordi det er, som om denne lyd kalder solen frem:

"Fra Vesterport lød der atter et Hornsignal, og Sollyset brød frem i det samme, skarpt og varmt og forjog alle Taager og disede Toner.

Saa var der Jagten, hvor han skød sin første Hjort ..."  
(s.64)

Fra jagten associeres til fester og en række dejlige *damer*.

Saa kom der en gylden Taage med Klang af Bægre og Duft af Vin, og der var Lieschen og der var Lotte og der var Marthas hvide Nakke og Adelaides runde Arme ...." (s.64).

Og efter hele denne associationskæde dukker et billede op i Ulriks sind, endnu "langt klarere" end det foregående, lystfyldte stræk - :

"Men langt klarere end Alt dette saa han Sofie Urnes brændende sorte Øjne ..." (s.64)

- og særlig stærkt ser erindringen om hendes stemme ud til at virke:

"sorte Øjne, langt mere betagen mindedes han lyttende hendes vellystigtbløde, dejlige stemme, der dæmpet drog En som med hvide Arme og hævet flygted som en Fugl, der stiger og spotter En med kaade Triller, mens den flygter ...  
En Raslen nede i Voldskræntens Buske vakte ham af hans Drømme" (64).

Stemmen, der er "vellystigtblød" i ét ord, drager på samme måde som den fysiske berøring - og i den drømmende tilstand fremtræder Sofie nu som en fugl, hvis stemme "hævet flygted" og "spotter" med "kaade Triller".

Fuglen kan symbolisere den elskede, som her. I det følgende eksempel fra Jørgen Nash er fuglen som symbol blevet overtaget fra det generelle digtersprog og bruges som en kliché, der får nyt liv i en sammensat metafor:

"O søster til livets salt - din blide kærlighed  
er sanglæken i støvdragernes perledrømme"

("Lad os synge om Paradiset Jorden")

Omvendt kan digteren fremstille sig selv som en fugl:

"Jeg er en landflygtig nattergal, det gyldne bur er du!  
... Åh ! Gylden blev min sang, fulgte du mig ..."

(Sajat-Nova, fra: Den landflygtige Nattergal)

I andre tilfælde kan fuglene være akkompagnement til de elskendes tanker om hinanden eller deres samvær:

"Da sang i Gadens smalle Gang  
en Lærke, mange Lærker sang.  
I hendes Aandedræt og mit  
strøg Foraarsvejret, stærkt og blidt"

(Frank Jæger, "Møde med Pigen")

Hvordan kan man vurdere eksempler på fuglesang som magisk sprog, evt. mere specifikt som erotisk sprog, sammenholdt med en jungsk symbolopfattelse? Man kan muligvis sige, at de erkendelsesudvidende/magiske egenskaber fx. Messiaen og H.C. Andersen tillægger fuglesangen ikke er i uoverensstemmelse med den grundlæggende mytologiske opfattelse af fuglene som væsner med magisk frihed og magiske kræfter, tværtimod er de et udtryk herfor. Erotikken kan ligeledes indeholde en sådan frihed og sådanne kræfter. - Det specifikt moderne synes da at ligge i, at ikke blot fugleskrig som varsel, men deres sang som sådan påkalder sig særlig interesse. Det kan måske være en i den store sammenhæng mindre forskydning i symbolets fremtrædelsesform, af historiske grunde. Det er tænkeligt, at symbioseaspektet (via en antropomorf tolkning, se nedenfor s. 25) får en større vægt herved, når der i større grad fokuseres på det auditive og stemmen, jvf. kokkepigen i Nattergalen og fuglene/erotikken i digtning.

### Andre lyde i miljøet.

Torden som havende arketypisk symbolværdi findes der gode belæg for. Fuglevarsler ser også ud til at have en ihvertfald noget lignende oprindelig symbolværdi, mens fuglesangens symbolværdi synes antropologisk mindre grundfæstet - dog kan herigennem vel fuglen som urgammelt symbol også opleves. Hvad findes der mere af symbolske miljø-lyde ?

Man kan sige, at drømme og kunstnerisk produktion er ikke "kræsne" med brug af symboler - alle slags dagsrester, sanserindtryk og begreber synes at kunne bruges frit og blive det. Så man kan tænke sig, der fx. i drømme kan forekomme symbolske størrelser der ikke er af universel gyldighed, men som indeholder noget vigtigt for drømmeren, lige som fuglesangen for det moderne menneske, evt. Men en drøm med stærk symbolkraft vil sandsynligvis i sidste ende betjene sig af ret almene symbolforestillinger. De arketypiske forestillinger er interessante derved, at de indeholder en ganske særlig energi og betyder noget ganske særligt for libidoens omformning.

Det forekommer mig, at der kun findes ret få arketypiske lydoplevelser, måske, idet det jo må erindres at arketypen som sådan er en intelligibel størrelse, således at måden vi perciperer på kan være det afgørende, selvom det moderne "soundscape" har ændret sig i forhold til tidligere. En symbolsk forestilling kan have uendelig mange ikklædninger.

I den moderne verden benyttes lyd-signaler overordentlig ofte som advarsel, eller til påkaldelse af opmærksomhed, fx. med dørklokker, telefoner, tågehorn, signal om at sikkerhedsselen ikke er spændt i visse biler ... Det har vakt den forestilling hos mig, at lyd kunne have en symbolsk skikkelse som faresignal. En pludselig lyd kan betyde, at nogen eller noget skræmmende nærmer sig. Militær- og jagtsignaler varsler en mer eller mindre voldsom, energifyldt aktivitet og indgår jo som dramatisk element i megen vestlig, klassisk musik. <sup>1)</sup>

1) I visse sær-tilfælde af militær signalgivning fortælles, at lyden alene har voldsom virkning - således med Jerikos mure, der blæses ned i det Gamle Testamente og med en lignende beretning i Bhagavad-Gita, hvor den guddommelige hær slår den fjendtlige hær, alene mens de hver blæser i deres konkyliær: "Lyden af

Ovenfor betragtede vi fugle-varselsskrig, og tordenen varsler jo også regn - men herudover mangler jeg konkret belæg til at be- eller afkræfte min hypotese.

Kraftig lyd har sommetider en tendens til at blive opfattet ligesom torden, dvs. som vældig og majestætisk. Ofte forekommende

mener jeg er en med Jungs ord antropomorf opfattelse, dvs. man opfatter indtrykkene i lighed med menneskelige ytringer, som om de kom fra et menneske, og her er det særligt stemmen. Lyde opfattes i lighed med. Her, som når lyde minder om torden, ser der ud til at være tale om en form for afledning fra et mere primært symbol.<sup>1)</sup>

I Wagners Siegfried "mumler" skoven (musikalsk udkomponeret over stræk), og mens Siegfried før dragekampen sidder og hviler sig, lyttende hertil, inspireres han heraf til at tænke på sin mor, som han ikke kan huske han har set. Vinden "hvisker" (Haiku-digt).<sup>2)</sup> I Niels Lyhne af I.P. Jacobsen bliver regnen til et "lydhav", og der associeres til et barn i en vugge - :

"Hvor der var stille ! var de ikke der, baade han og hun, som paa en Ø af Tavshed, der løfted sig op over Regnens ensformige Lydhav ? og deres Sjæle var stille, saa stille og trygge, medens Fremtiden syntes at sove i en Vugge af Fred" (s. 168)

Her er der ikke tale om noget, der direkte er en "stemme", men om en hvilen i lyd, som behandlet her ovenfor s. 11f. Den tidligste reference til denne fornemmelse ligger i det intra-uterine.<sup>2)</sup> Hos Jørgen Nash lytter fuglene til "vindens strygeorkester" ("Lad os synge om Paradiset Jorden). Det at stryge på et instru-

-----  
disse forskellige konkyllier der menes inden for den guddomelige hær blev tordnende, og medens den således vibrerede både i himlen og på jorden, knuste den Dhrtarastras sønners hjerter" (s.44). Her er klart nok tale om lyd som universel energi, der beherskes. En spekulativ mulighed er, at konkrete hændelser, hvor kraftig lyd med infra- og/eller ultra-frekvenser har frembragt fysiske virkninger, kan have inspireret sådanne forestillinger.

2) Den her betonet tidløse tilstand peger hen på noget intra-uterint/oralt.

1) Den antropomorfe opfattelse udnytter, som symboltænkning generelt, de psykologiske forbindelsesmuligheder, der ligger i en primærproces-identifikation, hvor en del identificeres med helheden ("pars pro toto"). Den knytter sig herved til akustiske forbindelsesmuligheder, idet fx. vinden i sig selv set som farvet støj har en vis lighed med et åndedræt, dens crescendo- og diminuendomonster kan virke lidt "sprog"-agtigt, og dens stilfærdige dynamik (når der altså er tale om en sådan) kan minde om en afspændt stemme. Det er ikke uvæsentligt at betragte de akustiske forbindelsesmuligheder, da symbolets fleksibilitet afhænger heraf.

ment indeholder en taktil symbolik, til hvilken der svarer akustiske egenskaber, som er fælles for stryger-lyden og vinden: mange dynamiske nuanceringsmuligheder, changering i klangfarven. /

På Kliche's LP "Supertanker" indledes med et instrumentalnummer af flydende karakter med dunkende lyde, fulgt af et nummer hvori det hedder i teksten: "Vi sejler på en supertanker / maskinerne arbejder". Det synes mig, at maskinerne her opfattes antropomorft, analogt med menneskelig motorik eller pulsslag. Når jeg så tænker på den fornøjelse, jeg selv har af Storebæltsfærgen eller undertiden af at sove i nattoget, får jeg en mistanke om at noget lignende gør sig gældende.

I det følgende eksempel opfattes lyden også klart antropomorft, og her er det eksplicit rumlen i en mave, der beskrives. At denne rumlen opfattes som uhyggelig, giver strengt taget kun mening i en intra-uterin sammenhæng. Hvis den beskrevne stemning blev givet mere "los", mon så byen ville begynde at "tordne" - - ?

Byen udsender sin lyd

Byen udsender sin lyd,  
det rumler i mavens hulrum.  
Dens angst kommer i skred  
og lukker enhver mulig dør,  
enhver sprække lavet med hensigt...

(Ulises Estrella)

Ang. akustiske forbindelsesmuligheder - både mellem den givne lyd (fx. vind) og det, der afledes fra (fx. moderens stemme) samt internt i lydmaterialiet (såsom vindens register af nuancer og "udtryksmuligheder") er klangfarven helt generelt et integrerende element. (Hamel s. 150). Takket være at vi kan opfatte den, kan vi opleve forskellige lyde (sammenhørende i traditionel forstand eller - dette er min påstand - slet ikke) som sammenhængende.<sup>2)</sup> Man kan således forestille sig, at den arketypiske forestilling "kosmos", evt. "kaos", kan opleves overfor mange lydmiljøer, ud fra en meditativ lytten og afhængigt af den lyttendes forhold til omgivelserne.

Netop forestillingen om kosmos synes at være med i følgende

-----  
2) Jvf. Anton Ehrenzweigs teori om "gestalt-free art experience" i The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing.

1) I H.C. Andersens "Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døtre" er vinden fortæller med en stemme, der synger en vise med omkvædet "hu - u - ud! fare hen!". Vinden danser tillige - en yderligere antropomorf karakteristisk af vinden, der dog ikke, som de to følgende eksempler, ser ud til særligt at have med symbolik stammende fra vores tidligste udvikling at gøre, nødvendigvis.

passage hos Jørgen Nash, hvor der (jvf. Messiaen oven for s. 20-21) opereres med samtidige, forskellige tidsplaner: { samt Stockhausen  
neden for s.37

"Du, som ideligt håner den drukningssøgende  
med kommunens redningsbælte  
jeg ber dig: Læg øret til græssets grønne kind  
og lyt til regnbygernes forløsende himmelrytme.  
For det ligger i luften, i universet og i dig,  
at dagene er årstidernes sagtmodige hurtigløbere"

(Lad os synge om Paradiset Jorden).

Her, som i talemåden "at høre græsset gro" (som dækker over forestillinger, det nok i høj grad var værd at genopdage) ligger forestillingen om at erkende tiden som en helhed.<sup>1)</sup>

---

1) Genopdagelsen kræver ny-oplevelse af vores eget "soundscape", forekommer det mig. Vores symbolsprog ville være fattigt, hvis det kun fungerede rigtigt i forhold til omverdenen, når vi flygtede ud i naturen. Den moderne trafik og kommunikation, det moderne arbejdsliv er fyldt med irritationsmomenter m.m. men kan også opleves fra andre sider.

## BØNNER, POESI OG MANTRAER

Under disse kategorier findes lydfænomener, der hverken typisk kan siges at være tale eller musik, eller som ihvertfald i nogen grad fremtræder som "melleformer".

Et mantra er en stavelse, et ord eller en kort sætning som anvendes i meditation, idet det gentages mange gange. Mantraets klang, ikke primært dets evt. begrebslige betydningsindhold, anses for væsentligt i dets virkning.

Rendyrkning af sproglyden findes også i religiøse bønner og i poesi, selvom det ikke her er enerådende, og man kan betragte det "mantriske" som et delaspekt heraf. Noget lignende gør sig gældende med navne på personer - som det er en almindelig pædagogisk erfaring, etableres en mere personlig kontakt med navnet end med "du der..." (selvom det sidste skulle angive præcist, hvem man taler til).

Bønnen er en henvendelse til guddommen, og dens betydningsindhold må anses for væsentligt. Den er dog også en form for meditativ praksis, der påvirker den bedende. Wilhelm Grønbech taler således om empiriske iagttagelser af stemmeklang og af "en usædvanlig, beroligende følelsesindstilling" (Grønbech, s. 226). Jo mere rituel og sluttet formen er, jo mere tiltager den sproglige lyd i betydning, således i faste bønner i gudstjenesten og i variable bønner med faste afslutningsformler. I den katolske praksis at bede med rosenkrans bedes mange korte Ave Maria-er efter hinanden med Fadervor ind imellem, og her er et gentagelsesmoment der meget ligner mantra-meditation eller som måske kan siges at være en form for en sådan. Endelig er afslutningen "amen", der ganske vist har en begrebslig betydning af "lad det ske", lydligt af samme oprindelse som det frø Østen kendte vigtige mantra "Om". - Specifikt for bønnen er dens karakter af henvendelse, hvorfor den kan sættes i relation til den påkaldende lydfrembringelse Jung taler om som en sublimeret form.

Digtning falder pr. definition mere ind under den menneskelige kommunikations domæne. Satprem, der skriver om Sri Aurobindus yoga-filosofi, behandler digtning og musik på linje og citerer



eksempler fra digte i det afsnit, der omhandler mantraer, idet han peger på det mantriske som digtningens dybeste funktion. Wilhelm Grønbech gør opmærksom på at salmer kan fungere mantrisk, idet man kan have et særligt personligt forhold til bestemte af dem (som iøvrigt samtidig kan have karakter af bønner). Noget der ligner det mantriske giver sig også til kende i det, at stumper af musik med eller uden tekst "bider sig fast", som man siger, altså prenter sig ind i deres lydlige skikkelse og dukker op i bevidstheden med en automatik, der kan minde en smule om automatikken ved gentagelserne i mantra-meditation, ganske vist ikke ved en regelmæssig gentagelse, men blot ved selve det automatiske. - Idetheletaget sker der en symbiose mellem tekst og musik i megen vokalmusik. Teksten fremføres i et langsommere tempo end hvis den blev sagt. I arier kan sproglyden splittes op og blive "gennemtygget" i melismer, eller tekststumper kan gentages.

I sin traditionelle østlige oprindelse lader brug af mantraer sig næppe skille fra den religiøse bøn. Om "Om tat sat" hedder det i Bhagavad-Gita (s.780) : "Fra begyndelsen af skabelsen er de tre stavelser - om tat sat - blevet brugt for at angive den Højeste Absolutte Sandhed (Brahman). De blev udtalt af brahmanas, medens de chantede de vediske hymner og udførte ofringer for at tilfredsstille den Almægtige".

I forbindelse med mantraer udtrykkes ofte og tydeligt oplevelsen af det allermest ophøjede, altså med Jungs ord, numinøse. Oplevelsen af lyden som ur-energi er intet mindre end en vision af universet og dets kræfter - hvorfor vigtige mantraer da også, på trods af at de ikke i sig selv er filosofiske begreber (og dog?) kan blive kommenteret meget grundigt i detaljer. En Bodhisattwa er i et skrift citeret for at sige, at "jeg kan tælle hvert enkelt sandskorn i de fire oceaner, men jeg formår ikke at tælle summen af de fortjenester, man erhverver ved en enkelt gang at fremsige den store trylleformel på seks stavelser (Döbler s. 152, min overs.). (Der tænkes på Om Mani Padme Hum).

- At mantraer kan gøre nytte i meditation, åbne for en lydlig ur-oplevelse af kosmos og besidde magisk kraft tales der om i mange kilder. Yogaen går også nærmere ind på, hvorfor nogle lyde virker anderledes end andre idet de sættes i relation til den menneskelige krop og dens chakraer, dvs. punkter i kroppen der i særlig grad er "knudepunkter" for den psykiske energi. Hamel gør her også opmærksom på den jødiske kabbalas mystik omkring vokaler, der tydodes med tal. Empirisk kan man, med Hamel, betragte vokalerne frekvenser og deres fysiske resonans forskellige steder i kroppen. Hamel peger fornuftigvis på den praktiske øvelse i lydfrembringelse i relation til kroppen som måden at komme videre på her. Vokalerne helt nøjagtige nuance må naturligvis "kalibreres" i forhold til ens egen krop. At der konkret er tale om at vokaler har forskellig resonans i forskellige dele af kroppen, kan man vise ved at lave vokalerne "e" og "ah" og skifte mellem dem, idet man holder sig samtidig med en finger ved "det tredje øje" på næseroden og med den anden hånd på halsen. En del af kroppens resonanser anvendes ikke eller kun marginalt (fx. i specielle opera-karakterer) i traditionel vestlig kunstsang. - Syngning med koncentration på chakraer kendes hos indianere; komponisten Charlie Morrow er en formidler heraf.

Sammenfattende kan det siges, at den mantriske kvalitet kan findes i bønner og i digtning/vokalmusik også. Lyd som ur-energi, hvilen i lyd og sprog som magisk benævnelse ser ud til at høre heri. Bønnen har specifikt karakter af påkaldelse af guddommen, mens digtningen specifikt kan siges at være en "tæmmet ild", dvs. den beskæftiger sig med det menneskelige, konkrete liv.

## MUSIK

Uomgængeligvis lever vi i et pluralistisk samfund, hvor der fx. på musikkens område - jvf. Messiaen ovenfor s. 20 - ikke findes én enkelt musikkultur, men mange af hinanden relativt uafhængige udtryksformer. Dette, med samt mit eget tilhørsforhold til musik, der eksperimenterer og har en tilbøjelighed til at afvise absolutte stilnormer og som har en tilbøjelighed til at forholde sig kommenterende, fx. via citatbrug, til den pluralistiske situation, udgør en motivation for mig til at forholde mig kritisk over for tolkningssystemer, som er bundet til én slags musik og til at interessere mig særligt for de helt generelle træk ved musik som symbol. At musikken ER symbol - ikke at den indeholder symboler.

Om faren for, at tolkningssystemer kan udarte til hæmninger for forståelse, bemærker Jung: "Den"legitime" tro går altid tilbage til oplevelsen. Men ved siden af denne findes der en tro, som udelukkende hviler på traditionene autoritet...". Traditionen er vigtig for kulturens kontinuitet, men udarter den til den blotte sædvane, så

".... består faren for, at troen nu blot betyder en sædvanemæssig, infantil afhængighed, som erstatter måden med at skaffe sig en ny forståelse, ja endog hindrer den. Denne situation synes mig at være for hånden uundgåelig."  
(Jung FS II, s. 26).

En del musikalsk symbolik er bundet til esoteriske systemer, idet talmystik fx. indgår i kompositionen i værker af renaissancekomponisten Josquin des Prez og koblet sammen med det begrebsmæssige i talmystikken på en sådan måde, at man må høre til de relativt få indviede der kender "koden" for at kunne opleve symbolikken. Det esoteriske (= skjulte, dybereliggende, som anses for tilgængeligt kun gennem særlig lærdom) kan i en del tilfælde angå en større kreds og være koblet direkte til noget umiddelbart hørbart som i den omfattende ethoslære om intervallernes betydning, der findes hos visse gamle indiske teoretikere. - I andre tilfælde, som hos Richard Wagner, er symbolikkens tilgængelighed for en stor del bundet til en forståelse af individualstilen og ville næppe fungere helt uden teatret (hvor en stærk spontan virkning godt kan forekomme). I Der Ring des Nibelungen

forekommer således march-motiver som karakteriserende henholdsvis kæmperne Fasolt og Fafner og stridsmanden Hunding; at de fungerer til dramatisk karakteristik er imidlertid ikke ensbetydende med, at forskellen mellem disse to march-motiver er af universel art. (Og dog i dette eksempel, for kæmpe-motivet er i særlig grad "larmende"). - Der bliver her ikke gået nærmere ind på forfattere som Donington og Tarasti, idet deres angrebsvinkel ikke fokuserer specielt på det rent auditive men fra starten inddrager begrebsmæssige størrelser og en helt generel symbolverden. Forbigåelsen sker altså på grund af min akademiske motivation i denne teksts sammenhæng, ikke fordi der ikke er grund til at tro at disse forfattere har skrevet noget væsentligt og at den generelle angrebsvinkel - generelt set - er absolut fornuftig.

Dogmatikken har sine farer. Hermann Stephani har fx. i en publikation ved navn Zur Psychologie des musikalischen Hörens i undertitlen stillet sig spørgsmålet: "Hören wir naturrein - quintengestimmt - temperiert ? Erfüllt sich der Sinn der Musik tonal - freitonal - atonal ?". Stephani mener - ud fra en snæver betragtning af de nævnte muligheder, der som det kan ses udelukker klangfarven - at den tempererede stemning er unaturlig, og tolvtonekomponisterne forsynder sig derved mod "den intuitive skabelses suverænitæt" (s. 29, konklusionen). Oplevelsen heraf kan være sand for den, der forventer at kompositionen bruger intervallerne som individualiteter - men ikke hvis man lytter som fx. Karl Jöel beskriver (se ovenfor s. 11, jvf. note 2) s. 26). At komposition på denne måde "ofrer forbundetheden til naturen" og betyder en "afhumanisering" og "afsjæling" generelt er således noget vrøvl. Alligevel vil Stephani tale på symbolernes og det numinøses vegne, når han siger, at noget "ubetinget væsensmæssigt" og "helligt" antastes. - For at Stephani ikke helt behøver at tabe ansigt, vil jeg tilføje, at han også tolker det konstruktivistiske i denne musik som etisk positivt og på den måde alligevel på sin vis leverer en nuanceret tolkning, der har en vis historisk berettigelse.

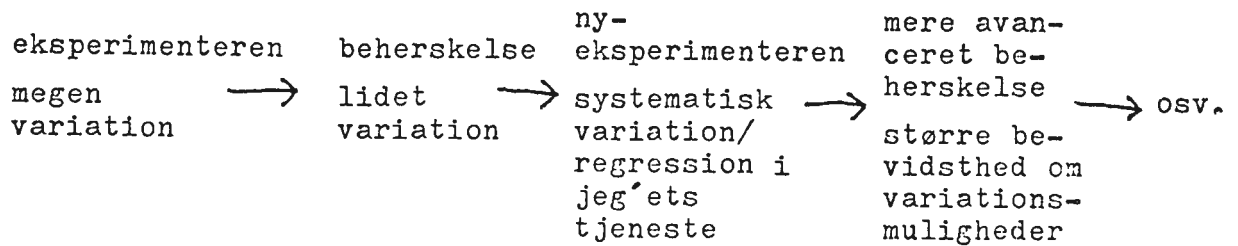
I det følgende vil jeg forsøge at opridse en grovinddeling af musik som orienteret mod henholdsvis primært kroppen og sindet, vel vidende at en isolering af disse størrelser for sig kan være terapeutisk set særdeles uheldig, men også i den hensigt at kaste et kritisk lys over dualismen mellem dem.

Når Poul Rovsing Olsen antyder en mulig etnologisk inddeling af musik ud fra funktionskriterier - : "Festen, arbejdet, underholdningen, informationen, magien og meditationen" (s.66) - så fremgår bla. heraf, at kategorier som "arbejde" og "~~meditation~~" er modstillede derved, at i arbejdet (forstået som fysisk arbejde) står den kropslige motorik i forgrunden, mens det lige så klart er sindets indre aktivitet, der står i forgrunden ved meditation, som jo er karakteriseret bla. ved at kroppen omvendt netop holdes i ro. Denne forskel kan formodes at komme til udtryk i forskellige slags musik, med forskellige slags symbolske størrelser.

Ser vi på Jungs auditive symbolkategorier, så finder vi her en omtale af rytmisk, gentagen aktivitet, altså netop noget motorisk. Min egen kategori "hvilen i lyd" er modstillet hertil. Også set herudfra kan det formodes, at grundlæggende symbolikker findes omkring hhv. kropslig motorik og meditativ aktivitet.

Musikalsk motorik symboliserer kropslig/emotionel udfoldelse og vel herigennem også aktivitet i den fysiske verden, men hvordan? En væsentlig ting her er for mig det, at det motoriske absolut ikke er én, men mange ting. Jung leder selv på sporet heraf, idet der tales om former som sparken, boren, sugning, pillen gniden og masturbering i den tidlige tid, hvor fortsættelsen af sidstnævnte selvfølgelig må ske i den voksne seksualakt (accellerandorytmer i visse sange). En anden vigtig aktivitet er gangen, som begynder at beherskes omkring 15. levemåned. (Kjærulff).

Ikke al motorisk aktivitet er nødvendigvis regelmæssig - pillen og pludren med stemmen ( - beherskelse af stemmen er jo også noget fysisk) fx. ikke. Ej heller eksperimenterende aktiviteter med papir og legetøj med henblik på lydfrembringelse, som begynder omkring 4. levemåned. Mellem det regelmæssige og det uregelmæssige er der en dialektik:



Eksempler herpå er pludren , som begynder efter 1 . levemåned, hvor den repræsenterer en begyndende beherskelse af stemmen - og som ca. i 6.levemåned kan foregå idet "Barnet gentager egne pludrelyde med variation og rytme i tondlængde og -højde" (sl59). At beherske gangen betyder at have lært at bevæge sig i trin - hvilket stadig kan være grundlaget for avancerede former for dans.

Oplevelsen af kroppen som en helhed i bevidst aktivitet kan ske i forbindelse med march- og dansemusik og kan her være forbundet med såvel stærke emotioner som oplevelsen af enhed med universet. Den følgende beskrivelse gælder dans som sådan, men jeg formoder, at oplevelser af bevægelser og rytme som denne alligevel kan sige noget om oplevelser af rytme, som også kunne gælde i forbindelse med musik.

"I see myself standing on a hill behind our old farm house in New Jersey, lifting my arms in an unconscious gesture of oneness towards the round silvery glory of the noon. At the same time I'm listening to the whisper of a faint breeze as it gently sways the tips of the tall pines. I begin to move. It is my first dance urge to relate myself to cosmic rhythm. With a motion of complete joy, as a free being in a world of infinite depth and beauty, I surrender myself to the unseen pulsation of the Universe.

This mood is natural, for I am about sixteen and just beginning to experience the unfolding of my emotional life"

(Denis, s. 12)

Forfatteren taler udtrykkelig om dansen, også i denne numinøst prægede oplevelse, som udgående fra "emotional life". På samme måde betegner Kealinohomoku dansen generelt som "a Form of Affective Culture".

Den græske Dionysos-kult var en ekstatiske danse-kult, som dyrkedes af kvinder. Deltagernes styrtede if. Hjortsø

"flokkevis ud i bjergene, hvor de dansede sig vilde og trætte, medens de sang og skreg i takt til fløjter og tamburiner. I hænderne holdt de undertiden slanger og rygende fakler. I deres vildskab troede de at se gudens mirakler: mælk, vin og honning bryde frem af jorden, og de kastede sig over de vilde dyr, sønderrev dem, iførte sig deres skind og drak deres blod" (s.48)

I en vase-illustration af Dionysos-dansen (s.49) er tamburinen afbildet som af stor størrelse og altså, måske netop qua slagtøj, et vigtigt instrument.

I Ole Vedfeldts roman "Raseriet i Rigor" optræder der i hovedpersonens drømme en sensuel, dragende fløjtemusik, som i romanens handling forbinder sig med et folkefærd uden for byen, som drager ham med deres ekstatiske dansepraksis og som regeringen i Rigor står i stærk modsætning til. I eventyret "Rottefængerens fra Hameln" har fløjtespil en lignende magisk virkning.

Jung giver et eksempel på, hvordan en tidlig form for motorisk udfoldelse, boren, er blevet sat i forbindelse med avling af ild i indisk og græsk mytologi (Jung FS I s. 148f). De tidlige former for mototik, der ligger før gangen og som kan siges at være i høj grad "udforskende", indeholder et regressionspotential, som synes at blive udnyttet i megen eksperimenterende musik, hvor det rytmisk uregelmæssige dyrkes særligt. I forbindelse med musikterapi er jeg selv flere gange stødt på den motoriske regression.

Jvf. den omtalte dialektik er regelmæssighed ikke simpelthen lig med beherskelse og uregelmæssighed lig med regression. Det kan nævnes, at den regelmæssige pulseren hører til vores allertidligste lytteerfaring, og bla. "hjertelyd synes at have speciel evne til at virke stiumlerende og beroligende" for spædbarnet (Sundin , s. 53).

Overfor musik, der knytter sig til det motoriske, står musik, der netop synes at tendere i en anden, indad-lyttende retning.

"...Tonerne, sagde han, de høstes ikke blot med Ørerne, hele Legemet, hørte: Øjnene, Fingrene, Fødderne, og svigtede end Øret en enkelt Gang, Haanden vilde dog i sælsom, instinktmæssig Genialitet vide at finde den rette Tone uden Ørets Hjælp. Desuden var dog alle hørlige Toner til Syvende og sidst falske, men den som havde Tonernes Naadegave, havde i sit Indre et usynligt Instrument, hod hvilket den herligste Cremoneser kun var som den Vildes Kalebasvielin, og paa det Instrument spillede Sjælen, fra dets Strænge klang de ideale Toner, og det var paa det, at de store Tonedigtere havde komponeret deres udødelige Værker. Den udvortes Musik, den, der vævede gennem Virkelighedens Luft og som Ørerne hørte, den var kun en usselig Efterligning, et stammende Forsøg paa at sige det Usigelige; den var at ligne ved Sjælens Musik som Statuen, formet med Hænder, hugget med Mejsel, udmaalt med Maal var at ligne ved Billedhuggerens vidunderlige Marmordrøm, som Øjne aldrig undtes at skue og Læger aldrig fik prise" (I.P.Jacobsen: Niels Lyhne, s. 34-35).

For Hr. Bigum i Niels Lyhne er det væsentligt, at musikken opfattes af hele sanseapparatet og kroppen - men det særligt dragende ligger i forestillingen om den uhørlige, intelligible musik, der har frigjort sig fra det fysiske, mens det fysiske i Dionysos-kulten før bla. synes at blive betonet særligt i forestillingen om guden, som spiser rådt kød. En sådan opfattelse af musikken som i det væsentligste intelligibel findes også i andre kulturer, hvor musikken forbindes med religiøs mystik og filosofi. I gammel indisk musikteori findes således en skelnen mellem "anslåede" og "ikke-anslåede" lyde, hvor de sidste er af højere art. Noget lignende gælder hos pythagoræerne, hvor den filosofiske beskæftigelse med musikken har en selvstændig og vigtig filosofisk berettigelse, ikke blot som håndværkslære. Musiksyste­met er et skønhedsobjekt i sig selv, og for at opleve det er ihvertfald en vis, intellektuel forståelse nødvendig.

Det forekommer mig overordentlig betegnende, at man inden for den pythagoræiske musikopfattelse har harmonia som centralt begreb og ikke "universets pulsslag", som Denis i citatet ovenfor s. 34 talte om. Oprindeligt skulle dette begreb endda have indeholdt begrebet om rytmen i sig:

Med harmonia-begrebet står vi overfor grækernes musikalske urbegreb. Andre sentrale begreber som vokser frem, har her sin meningsgivende baggrund. Således kan det oprindeligt siges at favne et begreb som rytmos, som imidlertid gennem brug af ordparet harmonia og rytmos trer frem med klarere tilknytning til begrebet "bevægelse" (Sundberg, s. 91)

Et meget vigtigt område i den pythagoræiske musikteori angår da intervallerne, som forstås på akustisk grundlag som indeholdte i oktaven, som kan deles, - således kan de forskellige samklange og også de melodiske intervaller forstås som indeholdte i den grundlæggende harmoniske enhed, idet det statiske, blivende, er primært og bevægelsen afledes heraf. Gennem musikken erkendtes "sfærerne harmoni" som den evige, harmoniske orden i himmellegemernes bevægelser. Musikken ansås også for væsentlig i pædagogik og terapi til tilvejebringelse af harmoni; i medicinen blev dette synspunkt overført "med spørgsmålet om den rette blanding av motsetninger som det varme og det kolde, det tørre og det våde, den rette blanding av legemssaftene osv." (Sundberg, s. 101). Den pythagoræiske musikopfattelse fremstod af den søgen efter enhed i kosmos, der har præget hele den gamle græske filosofi. Lignende opfattelser er ikke sævre at finde eksempler på. Der



kan således nok trækkes paralleller mellem forskellige opfattelser af intervallerne symbolske betydning, hvor oktaven kan siges at være den "reneste", efterfulgt af kvinten, osv. I traditionel indisk ragateori, i Rudolfs Steiner-skolens musikæstetik og også hos moderne vestlige komponister som fx. Per Nørgård, Gunner Høller Pedersen og Karlheinz Stockhausen findes forestillinger om sfæreharmoni. "Verbindung" af sidstnævnte ses nedenfor:

Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deines Körpers  
 Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deines Herzens  
 Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deines Atmens  
 Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Intuition  
 Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Erleuchtung  
 Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Universums

Mische diese Schwingungen in freier Reihenfolge

Lasse zwischen Ihnen genügend Stille

Der tilkommer nok intervallerne grundlæggende musik-symbolske betydningsmuligheder, men påfaldende er tillige, hvordan forestillingen om sfæreharmonien realiseres forskelligt i forskellige kulturer og af forskellige, individuelle komponister. I noget af den gamle indiske teori regnes således med ganske særlig mange forskellige intervalnuancer. I et andet musiksystem, hos de gamle grønlændere, var forholdet til intervallerne langt løsere. Fx. blev vuggesange sunget på to toner, hvis interval kunne være alt mellem kvart og kvint. (Men intervallet var stadig af betydning). I stykker som "Verbindung" kan alle slags intervaller forekomme. Opremsningen af eksempler her vil jeg gerne lade stå for en illustration af den enorme variation, hvormed den tilgrundliggende arketypiske forestilling kan give sig udtryk.

Sang og brug af stemmen fortjener særlige bemærkninger. Der findes her naturligvis også såvel danseviser som meditativ sang. Stemmens særlige udspring i kroppen gør, at symbioseaspektet i forbindelse med hhv. handlen i og skuen af kosmos betones. I Bjørnssons "Sangen" nævnes begge aspekter:

"Sangen har lysning, og derfor den gyder  
 over dit arbejde forklarelsens skin"

"Sangen har evighed, derfor den skyder  
 fortid og fremtid i hob for dit syn"

Symbioseaspektet antydes særligt med .

"Sangen har varme, og derfor den bryder  
stivhed og frost, så det tør i dit sind"

(Folkehøjskolens Melodibog, s. 327)

Her, som ovenfor antydte s. 13., findes en kønsrolle-symbolik. Nogle mytologiske opfattelser beretter om sang som havende særligt at gøre med individuelle, magiske evner. Grækeren Orpheus kunne således (jvf. H.C.Andersens Nattergalen ovenfor s. 21-22) åbne dødsriget med sin sang for at hente sin tabte Eurydike tilbage; at han senere i dette projekt fejlede ved at se sig tilbage, ændrer ikke på hans grundlæggende ry som sanger. En smule anderledes er det med sirenerne, som Odysseus måtte væge sig imod (se ovenfor s. 18) og med Lorelei - her bringer sangen uskyldige sømænd i ulykke, og myten bedømmer altså den etiske status af sangens magi forskelligt hos de to køn.

- - - - -

I det foregående blev betragtet to forestillinger, jeg formoder har en selvstændig, symbol-eksistens:

1/ motorisk præget musik som symbol på handlen og aktivitet i kosmos, især forbundet med det emotionelle og kroppen.

2/ klang-præget musik som symboliserende skuen af kosmos, især forbundet med det intelligible.

De to forestillinger er selvfølgelig på ingen måde absolut modstillede, - det motoriske må jo klinge på en eller anden måde og det "klang-prægede" kan godt pulsere, men i musikoplevelse og i musikalsk skaben, samt i det, en given kultur lægger særlig vægt på, formoder jeg de findes som relativt autonome, sådan som vi i det foregående har betragtet dem - i den dionysiske musik må man forestille sig, bevægelse har været primær i forhold til klang, mens det har forholdt sig omvendt i den pythagoræiske opfattelse.

Dybest set hænger også foranderligheden og enheden sammen - to almene filosofiske forestillinger, hvorunder musikken efter min betragtning her kommer ind. Jeg mener, man kan illustrere dette ved Vishnu, den indiske dansens, rytmens og tidens gud, som bestandig nedbryder det eksisterende og repræsenterer for-

andringen over for Brahma, skaberen der dvæler evigt i universet. Disse to er dele af en treenighed (sammen med Shiwa, oprettholderen). I kristendommen haves tilsvarende Faderen i himlen og Sønnen, der vandrer på jorden og gennemgår lidelseshistorien.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> I Dualismer mellem det handlende og det skuende kan fx. ses imellem den pythagoræiske og den dionysiske opfattelse (der var visse konflikter med officielt at få anerkendt Dionysos), mellem masse- og finkultur i Vesten generelt (se herom Schutte) og mere specielt i debatten om bevillinger til rytmisk musik/klassisk musik og ny kompositionsmusik. Her sker det undertiden, at diskussionsdeltagerne lægger stærke symbolske forestillinger i begreberne, hvad der forklarer den stærke motivation, de sommetider har haft fra hver sin ideologiske position for at definere hvad begrebet "rytmisk" egentlig vil sige.

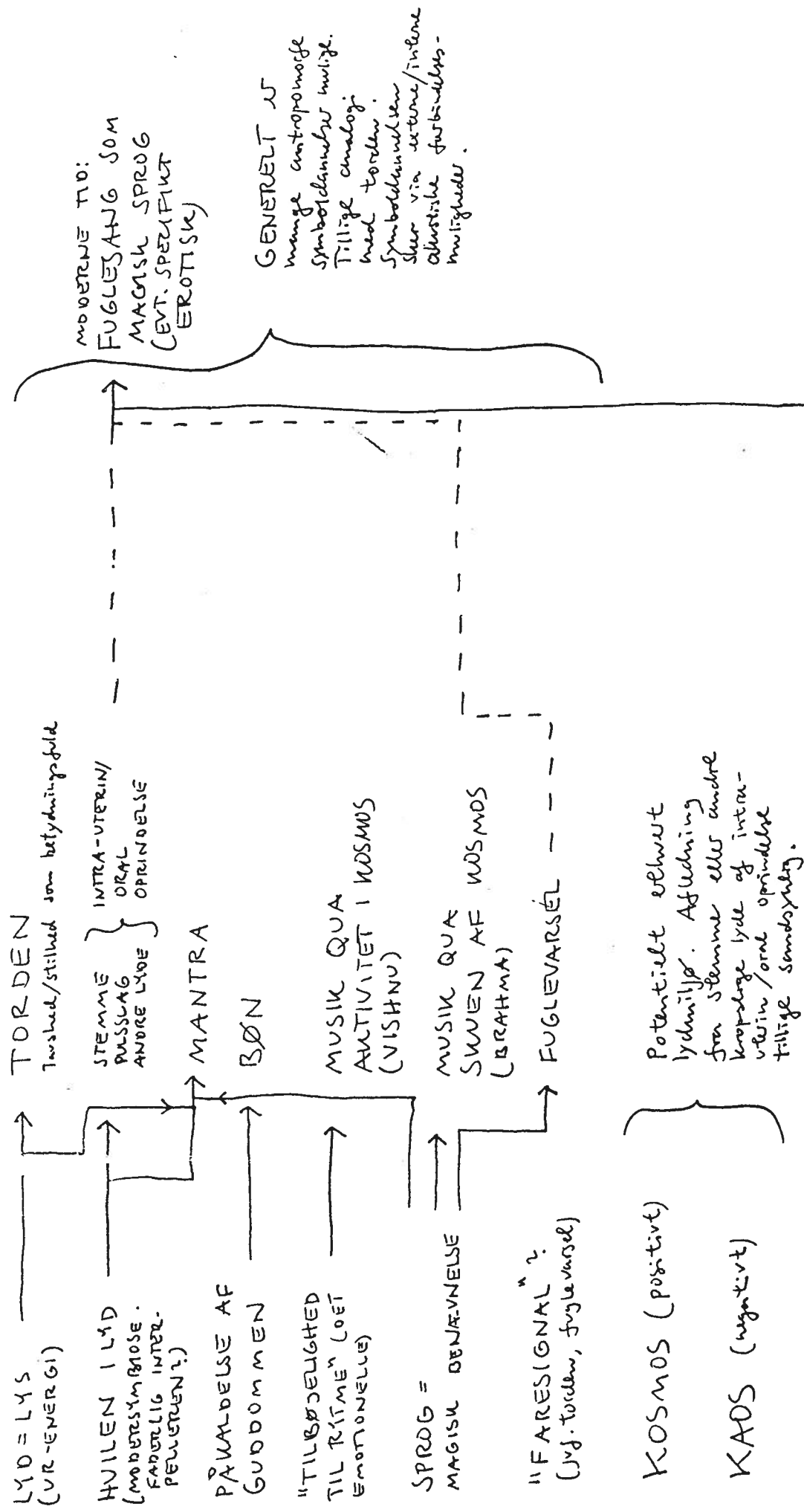
I Hermann Hesses "Steppeulven" optræder den varmbloedige dansemusiker Pablo og den "apollinske" Mozart som et smukt modsætningspar.

# 2 FORSØG PÅ EN KATEGORISERING AF AUDITIVE SYMBOLDANNELSER UD FRA JUNG

SYMBOL - KATEGORI

VIGTIGE EXX HVOR DE SYNS AT KUNNE OPLEVES

AFLØBTE EX.



## KONKLUSION

I skemaet s. 40 er resultater fra undersøgelsen samlet op. En søgen efter symboler i det auditive har været udgangspunkt for undersøgelsen, og herom synes jeg der må konkluderes at

- 1/ der er næppe nogen tvivl om at lyde og musik kan fungere symbolsk i jungsk forstand,

- 2/ spørgsmålet om hvad lydenes og musikkens verden specifikt indeholder af symboler er relevant for diskussioner der fx. angår komposition, musikæstetik, lydmiljøer og musikterapiens specifikke muligheder - men derimod ikke i første omgang for praktisk terapi.

Til 2/ kan bemærkes, at en symbol-betragtning kan bruges til at kaste lys over hvorledes omgivelser kan opleves som stressende eller det modsatte og at lyden er mindst lige så vigtig som alt andet.

Skal jeg vove et gæt på hvad der er specifikt for den auditive symbolverden, vil jeg udtrykke den fornemmelse, at lyden har med relativt omfattende symboler at gøre - såsom fx. ur-energien, modersymbiosen og kosmos, som vi har set. En deltager i vores diskussion på AUC bemærkede i forbindelse med forestillingen "kosmos", at man i musikterapi sandsynligvis vil have god mulighed for at kommunikere med skizofrene, der har spontane forestillinger om det kosmiske. Og det slår mig her, at det for musikere af slagsen er i den grad naturligt at tænke på musik som et billede af universet, at en sådan kommunikation måske slet ikke ville gå uden for rammerne for "normale" musikalske forestillinger. Jeg kan ikke på samme måde forestille mig dette realiseret som teater.

Beskrivelsen af auditive symboler som her kunne i en videre sammenhæng sammenholdes med beskrivelser af, hvad de andre sanser har at byde på mht. symboler - først da kan der egentlig siges noget om hvad det specifikt auditives funktion er.

Nu fungerer de forskellige sansebilleder i praksis sammen, og man kan forestille sig alle slags begreber og forestillinger udtrykt i musik uden at der er noget unaturligt herved (jvf. om Kliche ovenfor s. 26). Derimod vil noget af det her opregnede muligvis vise sig som typisk, ihvertfald synes jeg, en del af det er forekommet i egen erfaring.

# BIBLIOGRAFI

- Andersen, H.C.: Nattergalen. Den flyvende kuffert. Kbh. 1973.
- Armstrong, Edward A.: The Folklore of Birds. London 1958.
- Bhagavad-Gita som den er. Udgave ved His Divine Grace A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. Tr. i Vesttyskland, 1982. Dansk tekst.
- Beck-Larsen, Arne: Musikkens rolle i Hermann Hesses værker. En tolkning med hovedvægten på det musikalske. Speciale. Kbh. 1978.
- Bertelsen, Jes: Drømme, chakrasymboler og meditation. (Gylling) 1982.
- Bibelen. Den hellige skrifts kanoniske bøger. Kbh. 1962.
- Bondesen, Poul: Fuglesangen. En verden af musik. Kbh. cop. 1967.
- Art. "Donner" m.v. i Brockhaus Enzyklopädie. Wiesbaden 1968.
- Cage, John: Silence. Lectures and writings. London 1973
- Christensen, Erik og Borum, Poul: Messiaen - en håndbog. Egtved cop. 1977.
- Christensen, Inger: det. Digte. Haslev 1969.
- Denis, Ruth St.: "Religious Manifestations in the Dance", i: The Dance has Many Faces, ed. Walter Sorell, N.Y./London 1966.
- Donington, Robert: Wagner's 'Ring' and its Symbols. London cop. 1963.
- Dansk Lyrik fra Gustaf Munch-Petersen til Frank Jæger. Kbh. 1960.
- Den Danske Salmebog. 25. februar 1953 autoriseret af Hans Majestæt Kong Frederik IX til brug ved gudstjenesterne i landets kirker. Kbh. 1963.
- Ehrenzweig, Anton: The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing. An introduction to a theory of unconscious perception. N.Y. cop. 1965 (første udg. 1953).
- Folkehøjskolens Sangbog. Odense 1969.
- Estrella, Ulises: "Byen udsender sin lyd". Fotokopi.
- Döbler, Hansferdinand: Magie, Mythos, Religion. Kultur- und Sittengeschichte der Welt.
- Feilberg, H.F.: Skabelsessagn og Foldsagn. Kjøbenhavn og Kristiania 1915.
- Fulcher, Jane: "Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music Criticism", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, juni 1980 vol. 1, nr. 1.
- Grønbæk, William: Religionspsykologi. Kbh. 1958. (I teksten fejlagtigt ang. som Wilhelm)
- Hamel, Michael Peter: Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfassen kann. München 1976.
- Hesse, Hermann: Der Steppenwolf (cop. 1955). Frankfurt/M 1970.
- Hjortsø = Hjortsø, Leo: Græsk Mytologi. Haslev 1978.
- Hjortsø Romerske ... = Hjortsø, Leo: Romerske Guder og Helte. Vojens, cop. 1982.
- Jacobsen, I.P.: Samlede Værker, bd. I - II, Skjern 1972 og 73.
- Jacobi, Jolande: C.G.Jungs psykologi. Kbh. 1963.
- Harrison, Jane Ellen: Themis. A Study of the Social Origins of the Greek Religion. Tr. i U.S.A. 1963.

Jung FS =

Jung, C.G.: Forvandlingens Symboler I- II. Kbh. 1975.

Jung Energetik = Jung, C.G.: Den psykiske energetik og drømmenes  
væsen. Haslev 1969.

Kealiinohomoku, Joann W.: "Culture Change: Functional and  
Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective  
Culture" i: The Performing Arts. Music and Dance, ed.  
Blacking, John og Kealiinohomoku, Joann W., The Hague/Paris/  
N.Y. cop. 1979.

Kjørulff, J.: Manual for registreringssystem. Registreringsmateriale  
(Diagnoseskemaer og Termfortegnelse) til brug ved pæda-  
gogisk vurdering af elever med funktionsniveau fra 1 til  
30 mdr. 1975.

Klausmeier, Fr.: Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Hamburg  
cop. 1978.

Kliché: Supertanker (LP). Ca. 1982.

Larsen, Thøger: Jord. Digte. Odense 1967.

Den Landflygtige Nattergal. Armenske digte gendigtet af Eske  
K. Methiesen. Holstebro 1977.

Lefebvre, Henri: "Musique et semiologie", musique en jeu 4 (u.å., 1972).

Laenen, Gie: Landskabsfotografen. Hørespil. DR 1983. (1980).

Malurt: "Kanonføde". Fra LP ca. 1982.

Modspil nr. 15-16 1982. Musik og sexualitet.

Per Nørgård artikler 1962-1982. Redigeret af Ivan Hansen. Randers  
cop. 1982.

Nielsen, Hans-Jørgen: Haiku. Introduktion og 50 gendigtninger.  
Kbh. cop. 1963.

Olsen, Poul Røvsing: Musiketnologi. Viborg 1974.

Pedersen, Gunner Møller: "Et lydår. 12 måneder i elektronmusik".  
Brochure for pladekassette DACO 211-216.

Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967.

Rusell, Peter: Transcendental Meditation og udviklingen af det  
indre menneske. U.tr. 1978.

Satprem: Sri Aurobindo or the Adventure of Consciousness.  
Pondicherry 1973.

Schutte, S.: "Kunstmusik und Trivialmusik", International Review  
of the Aesthetics and Sociology of Music, vol. IV nr. 1, 1973.

Stephani, Hermann: Zur Psychologie des musikalischen Hörens.  
Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd. IV. Regensburg 1956.

Stockhausen, Karlheinz: Aus den Sieben Tagen. Wien u.å.

Sundberg, Ove Kr.: Pythagoras og de tonende tall. Oslo 1980.

Sundin, Bertil: Børns musikalske udvikling. Kbh. 1980.

Tarasti, Eero: Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Helsinki 1978.

Art. "Thunder" m.v. i The New Encyclopedia Britannica, Micropædia, vol. IX, Ready Reference and Index. 15. ed. cop. 1978.

Tillhagen, Carl-Herman: Fåglarna i Folktron, Stockholm 1978.

Trille: "Ud i krogene", LP Små Skridt Exlibris EXL 30011, 1981.

Vedfeldt, Ole: Raseriet i Rigor. Roman.